

Andrea Massimo Grassi

IL PROBLEMA DEL TESTO DEFINITIVO NELLE OPERE DI
JOHANNES BRAHMS: LA VICENDA DEL QUINTETTO OP. 115

Il *Quintetto* in Si minore per clarinetto e archi op. 115 di Johannes Brahms costituisce un significativo esempio di come il testo di un'opera sia approdato alla pubblicazione solamente dopo una vicenda alquanto tortuosa e irta di insidie, e con esiti non del tutto felici. Il tema della tavola rotonda offre lo spunto per dedicarsi dapprima a correlati problemi generali riguardanti la ricerca musicologica brahmsiana, per poi affrontare, scendendo via via nel particolare, le delicate questioni che ineriscono alla complessa tradizione testuale del *Quintetto*.

1. *La reticenza di Brahms e la distruzione degli schizzi*

Quando fu pubblicato D. MCCORKLE 1976, la musicologia brahmsiana poté da una parte giovare di una acuta ed esaustiva disamina dei livelli raggiunti, e dall'altra considerare gli ambiti individuati e scaverati dallo studioso americano come suggerimento e indirizzo per i futuri sviluppi del lavoro di ricerca. McCorkle aveva evidenziato cinque principali problemi riconosciuti come causa del rallentamento e dello svanimento della ricerca, in particolare nell'ambito della critica testuale. Il primo dei 'cinque ostacoli' — così come il titolo del saggio li designa — veniva identificato nella reticenza di Brahms nel rivelare molti aspetti della sua indole e della sua vita, e nella predisposizione a cancellare scientemente e deliberatamente il frutto della propria attività creativa. È significativo dunque notare, come riferisce Kalbeck, la condotta di Brahms anteriore alla pubblicazione dei *Quartetti* op. 51:

[Brahms] confidò all'amico di gioventù Alwin Cranz di avere composto, prima di pubblicare la sua op. 51, una ventina di quartetti per archi e oltre un centinaio di *Lieder*, aggiungendo questa osservazione: «Non è difficile comporre, ma è enormemente difficile lasciare da parte le note superflue».¹

¹ «Seinem Jugendfreunde Alwin Cranz vertraute er später an, daß er, ehe er sein op. 51 veröffentlichte, bereits über zwanzig Streichquartette und mehrere hundert *Lieder* komponiert hatte, mit derartigen Bemerkung: "Es ist nicht schwer, zu komponieren, aber es ist fäblich schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen". In Kalbeck 1904, II, p. 440.

Inoltre, nel 1890, Brahms aveva provveduto a distruggere parte della sua musica, gettandola nel fiume che bagna Ischl:

Ho preso commiato da Ischl gettando nel Traun mola carta da musica stracciata.²

Altrettanto significativo è che nella stesura delle sue volontà testamentarie compaia, tra l'altro, la disposizione di bruciare tutto quanto, non pubblicato, fosse rimasto manoscritto. Nel maggio del 1891, Brahms scrive così a Simrock:

Io desidero che tutto ciò che ho lasciato manoscritto (non pubblicato) venga bruciato. Ora provvedo per Lei nel miglior modo possibile; Lei troverà poco con cui soddisfare il mio desiderio. Dovrebbe trovare le lettere dei miei genitori e le mie lettere personali, e io La prego con urgenza di distruggere senza alcuna riserva queste cose, così come le altre lettere, in modo che non possano tornare al mittente. Senza dubbio dovrei lasciare qualcosa di pronto per la stampa, e così gliel'ho inviato con la presente. Mi impegnerò affinché nulla di inutile venga lasciato!³

Una parte dei suoi schizzi e delle copie con correzioni autografe si sono salvati grazie allo zelo della locatrice della casa presso cui Brahms era affittuario, Celestine Truxa, che ha ricomposto numerosi fogli manoscritti strappati, raccolti dal cestino della carta straccia nello studio del compositore, e ora conservati presso la Stadt- und Landesbibliothek di Vienna. Tra questi figurano la copia delle parti del *Quintetto* op. 111, gli autografi che testimoniano le fasi di revisione del *Trio* op. 8 e infine la copia della parte del violoncello del *Trio* op. 114, sulla quale Brahms aveva istituito una significativa variante nella coda del primo movimento. L'esiguo numero di manoscritti preparatori e di schizzi a noi pervenuti costituisce dunque la documentazione su cui basare — almeno in parte — la ricostruzione del processo compositivo di Brahms e della genesi delle sue opere (cfr. MIES 1928, BOZARTH 1989, BELLER-MCKENNA 1995).

² «Im übrigen aber habe ich viel zerrissenes Notenpapier zum Abschied von Ischl in die Traun geworfen». Lettera di Brahms a Simrock del 12 ottobre 1890, in *Brahms Briefwechsel* XII, p. 30.

³ «Ebenso wünsche ich, daß alles, was ich Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlasse, verbrannt werde. Sie für Sorge ich nun, namentlich was Rotten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können. Sollten sich jedoch die Briefe meiner Eltern und sonst ganz Persönliches finden, so bitte ich Sie dringend, solches ohne irgendwelchen Vorbehalt zu vernichten, Briefe anderer gleichfalls, soweit sie nicht an die Absender zurückgehen können. Sollte ich etwas unzuverlässig Druckfertiges hinterlassen, so schenke ich es hiermit Ihnen. Ich Sorge ängstlich, daß nichts Unnützes liegen bleibe!», in *Kalbeck* 1904, IV, p. 230.

2. La biografia di Max Kalbeck e le raccolte epistolari

Il secondo degli ostacoli alla ricerca brahmiana indicati da McCorkle è dato dalla limitatezza e dall'incompletezza di documentazione che si lamenta nella biografia di Kalbeck e nelle raccolte epistolari. Max Kalbeck ha l'indubbio merito di avere pazientemente e accuratamente raccolto il vastissimo materiale di memorie e documenti che formano la monumentale biografia brahmiana (KALBECK 1904). La lunga amicizia con Brahms, nata nel 1874, ha permesso a Kalbeck di annotare le sue frequenti conversazioni con il compositore e con la cerchia viennese degli amici comuni. La biografia brahmiana di Kalbeck costituisce dunque il principale strumento di indagine storica e di conoscenza della vita personale e creativa di Brahms. Quali sono le insidie che si nascondono in una documentazione così esauriente e apparentemente affidabile? L'elencazione di McCorkle è puntuale ed efficace: a) l'enormità e la sovrabbondanza di materiale volto a ritrarre la vita e le opere di Brahms offuscano, paradossalmente, il principale soggetto, tralasciando di operare una adeguata discriminazione tra ciò che è essenziale e ciò che è minuzia; b) l'inesistenza di un apparato scientifico che distingua tra la documentazione oggettivamente provata e le asserzioni soggettive; c) la citazione di estratti di corrispondenza senza l'indicazione di quali omissioni siano da imputare alla decisione del curatore; d) l'evidente e deliberata soppressione e omissione di informazioni che potevano in qualche modo mettere in imbarazzo le persone chiamate in causa dalla narrazione.

I problemi inerenti alle raccolte epistolari appaiono nei primi anni del Novecento (*Brahms Briefwechsel* 1907, LITZMANN 1920, *Schumann-Brahms Briefe* 1927) rispecchiano, almeno in parte, la natura delle caratteristiche meno affidabili della biografia di Kalbeck. Il principale elemento di diffidenza risiede nel fatto che molte delle lettere sono state edite in versioni abbreviate o rivedute, principalmente per rispetto alle persone in vita al tempo della pubblicazione. Non sono rari, inoltre, i casi in cui siano emerse incongruenze o inesattezze dovute a errori di trascrizione del curatore. A titolo di esempio, è erroneo il riferimento a proposito di un «grausames Klarinetten-Quintett» di cui parla Brahms a Clara Schumann in una lettera del 14 dicembre 1888. Infatti l'abbreviazione «Cl.^{5tes}» è stata letta da Litzmann (*Schumann-Brahms Briefe* 1927, II, p. 370) come 'Klarinetten-Quintett' e non come 'Clavier-Quintett', causando l'equivoco di poter risalire all'esistenza di una versione preliminare del *Quintetto* per clarinetto databile tre anni prima della sua effettiva composizione e a noi non pervenuta.⁴

⁴ L'acuta confutazione dell'errore è opera di Michael Struck (*Struck* 1988, p. 238).

Non deve stupire quindi se una parte della musicologia brahmsiana, forte di più rigorosi criteri di edizione, si sia impegnata nel correggere e sanare le deficienze delle raccolte epistolari apparse ai primi del Novecento. Quindi, da un lato sono apparsi numerosi contributi a colmare le lacune esistenti in epistolari già in parte pubblicati, e da un altro si è messo mano a raccolte di lettere rimaste inedite.⁵

3. I Sämtliche Werke

Con gli ultimi tre ostacoli indicati da McCorkle ci si addentra più distintamente nell'ambito della tradizione testuale. La trasmissione del testo delle opere brahmsiane è stata principalmente affidata agli *Opera omnia* apparsi tra il 1926 e il 1927 presso Breitkopf & Härtel di Lipsia sotto il titolo *Johannes Brahms Sämtliche Werke*. Come noto, questa pur meritoria impresa editoriale è da considerare inaffidabile per i seguenti motivi:

- La necessità di condurre a termine l'edizione nel minor tempo possibile, dettata da esigenze di mercato per pubblicare l'opera in corrispondenza dello scadere dei diritti d'autore, fece sì che i curatori — Eusebius Mandycewski e Hans Gál⁶ — considerassero solamente un ottavo circa dei manoscritti brahmsiani come base per l'edizione e che, per motivi economici, l'opera fosse stampata direttamente senza passare dai necessari stadi della correzione delle bozze. La ristampa del 1964 titolata *Kritische Gesamtausgabe* ha introdotto nuove corruzioni e ha rafforzato nella tradizione quelle già presenti nella precedente edizione del 1926-27.⁷
- In sede di edizione degli *Opera omnia* (cfr. GRASSI 1995, pp. 325-6) fu considerato quale miglior testimone quello in cui sono riportati gli ultimi interventi autografi, identificandolo quindi, *tout court*, quale unica sede della volontà ultima e definitiva dell'autore. L'abitudine brahmsiana di modificare il testo della *Stichvorlage* (il modello chiaro e intelligibile per l'incisore delle lastre litografiche) in base alle prime esecuzioni (cfr. M. McCORKLE 1990) ha autorizzato taluni a iden-

⁵ A conferma di questo interesse per la documentazione epistolare, viene la pubblicazione della nuova serie (*BR4HMS-BRIEFWECHSEL, NEUE FOLGE*), curata, per i tipi della Schneider di Tutzing, da Otto Biba e da Kurt e Renate Hofmann.

⁶ Mandycewski ricopriva in quegli anni la funzione di archivista alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Godeva della stima e dell'amicizia di Brahms e curò la pubblicazione dei voll. 11-26 dei *Sämtliche Werke*. La malattia che colpì Mandycewski negli ultimi anni della vita fa pensare che la maggiore mole di lavoro sia ricaduta su Gál, il quale, comunque, firmò la revisione dei primi dieci volumi degli *Opera omnia*.

⁷ Donald McCorkle riferisce che dalla collazione tra le due edizioni delle *Haydn-Vollationen* risulta che in quella del 1964 era minore il numero delle lezioni emendate rispetto a quello dei nuovi errori immessi (D. McCORKLE 1976, p. 261).

tificare il modello per l'incisione quale volontà definitiva dell'autore, non tenendo conto che gli interventi posteriori erano sempre circoscritti a ben localizzate lezioni e non a tutto il testo. La correttezza delle porzioni di testo rimanenti era dunque ancora nell'autografo, che conservava il numero maggiore di invarianti. In sostanza, l'atto brahmsiano di modificare alcuni passi della *Stichvorlage* è stato considerato quale complessiva ratifica di tutto il testo contenuto nel testimone seriore. Per questi motivi l'autografo di Brahms fu in alcuni casi escluso dalla collazione dei testimoni assunti come base per l'edizione,⁸ creando in definitiva l'indebita identità 'seriore = migliore'. Inoltre il lavoro di edizione degli *Opera omnia* è stato basato quasi esclusivamente sul testo dell'*Originalausgabe*, sulle cui caratteristiche di inaffidabilità si tratterà, nei seguenti paragrafi, esaminando il caso del *Quintetto* op. 115.

- A rendere parziale l'attendibilità degli *Opera omnia* sta infine la distinzione, introdotta dallo stesso Gál, tra elementi esplicitamente strutturali (cioè 'essenziali', quali altezza e durata dei suoni) e dettagli di caratteristiche variabili (cioè 'non essenziali', quali indicazioni dinamiche, di espressione o di fraseggio).⁹ Tale distinzione — oltre a essere la premessa per una trasmissione del testo carente o comunque superficiale — è in contrasto sia con la ponderatezza con cui Brahms presceglieva i segni dinamici, di espressione e fraseggio (vedi esempi n. 1, 2, 3, 4), sia con il valore e la funzione che il compositore assegnava a ognuno di essi. Ad esempio, lo spostamento metrico attraverso le legature di frase e di portamento (che secondo la distinzione su citata sarebbero da ascrivere tra gli elementi 'non essenziali'), viene utilizzato da Brahms come uno dei principali mezzi di varietà ritmica e metrica — come una sorta di *enjambement* — e dunque come uno degli elementi 'essenziali' e caratteristici della sua scrittura e del suo pensiero musicale (cfr. FRISCH 1990).

⁸ A p. IV dell'apparato critico dei *Brahms Sämtliche Werke*, vol. IX, si afferma che il confronto con l'autografo del *Trio* op. 114 è senza importanza per la revisione: «Der Vergleich mit der Originalhandschrift [...] ergab nichts von Belang für die Revision».

⁹ Questa distinzione ha una singolare somiglianza e un corrispettivo nell'ambito letterario della bibliografia testuale (GREG 1950). In ambito musicale, analoga teorizzazione è fornita da Georg Feder, il quale distingue le varianti sostanziali (differenze nell'altezza e nel valore delle note, nell'indicazione di battuta e di tempo, nell'organico e nei segni d'espressione più inconsueti) dalle varianti accidentali (differenze nei segni d'espressione più diffusi). Le lezioni sostanziali — sostiene Feder — hanno diritto a un'attenzione particolare (FEDER 1987).

4. *La nuova Johannes-Brahms-Gesamtausgabe*

L'esigenza di sottoporre i testi brahmsiani a un nuovo scrutinio critico e l'importanza di raccoglierti in nuovi *Opera omnia*, erano ormai temi ricorrenti tanto nei saggi che apparivano in volumi e riviste, quanto nelle relazioni presentate a convegni e a tavole rotonde (STRUCK 1999, PASCALL 1999). Un articolo di George Bozarth (BOZARTH 1988), sembra da una parte riassumere questa comune esigenza e dall'altra esserne autorevole portavoce, soprattutto quando in esso viene affermato che la qualità del testo musicale è ciò che di più importante si possa fornire a esecutori, analisti e storici (cfr. anche PASCALL 1983, CAI 1989, PASCALL 1990). Una tappa fondamentale di questo processo è da considerare la pubblicazione del primo volume dell'attesa *Johannes-Brahms-Gesamtausgabe*. Il primo luglio 1996, il Centro di ricerca dell'Università di Kiel e la Henle Verlag di Monaco di Baviera hanno infatti presentato la *Sinfonia n. 1* in Do minore op. 68 nella nuova edizione critica condotta sui testimoni manoscritti e a stampa (con correzioni autografe) da Robert Pascall. La partitura è accompagnata da un'introduzione con la storia dell'opera, la descrizione dei testimoni e la specifica dei criteri editoriali; all'apparato critico seguono numerosi *facsimilia*, e in appendice sono trascritti alcuni schizzi e una prima versione del secondo movimento (*BRAHMS NEUE AUSGABE*).

5. *Le prospettive della ricerca musicologica brahmsiana*

Si possono dunque riassumere le principali direzioni verso le quali si è mossa la musicologia brahmsiana e alcuni degli obiettivi ai quali la ricerca dedica i propri sforzi: a) indagare sul processo compositivo e sulla genesi delle opere oviando, per quanto possibile, alla reticenza di Brahms nel rivelare aspetti della sua vita creativa; b) ponderare e suffragare con elementi oggettivi le asserzioni delle testimonianze documentarie forniteci nella biografia di Kalbeck; c) sanare le aporie presenti nelle raccolte epistolari e completare l'edizione delle lettere inedite; d) sottoporre i testi delle opere di Brahms a un nuovo esame, considerando, nel lavoro di collazione, tutti i principali testimoni, compresi i manoscritti autografi apparentemente superati dalla destituzione di lezioni innesse in testimoni seriori, fornendo dunque allo studioso, all'analista e all'interprete un testo più prossimo possibile alla volontà definitiva dell'autore.¹⁰

¹⁰ Non va dimenticato infine che ci si è dedicati con significativi risultati a esaminare l'attività filologica di Brahms (FELLINGER 1973, BRODBECK 1990, ROESNER 1990).

6. *La genesi e la trasmissione del testo del Quintetto op. 115*

Il *Quintetto* in Si minore per clarinetto (viola) e archi op. 115 fu composto a Ischl nell'estate del 1891, assieme al *Trio* in La minore per clarinetto (viola), violoncello e pianoforte op. 114. Dopo una prima esecuzione privata effettuata il 24 novembre 1891 a Meiningen, il *Quintetto* op. 115 venne presentato la prima volta in pubblico a Berlino il 12 dicembre dello stesso anno. Come d'abitudine, le prove di lettura e le prime esecuzioni del *Quintetto*, avvenute sulle parti manoscritte, forniscono a Brahms preziosi spunti per rivedere e correggere il testo dell'opera prima della pubblicazione, intervenendo principalmente sulla partitura esemplata da William Kupfer. All'inizio di marzo del 1892 il *Quintetto* fu pubblicato senza la ponderazione invocata a piena voce da Brahms, a pregiudizio della correttezza testuale dell'opera.

I principali testimoni disponibili del *Quintetto* op. 115 sono:

- il manoscritto autografo, partitura firmata e datata *Ischl. Sommer 91. / J. B.*, (Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, A 112).
- la *Stichvorlage*, partitura idio-grafa adespota del copista William Kupfer (Brahms-Institut di Lubeca).
- l'*Handexemplar*, partitura della prima edizione per i tipi di Nicolaus Simrock, Berlino 1892 (numero di lastra 9710) (Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna) e le parti separate della prima edizione in due differenti impressioni della medesima lastrazione (numero di lastra 9711), entrambe stampate da Simrock (la prima nel 1892 e la successiva, con correzioni, dopo il 1897). Non si sono conservati né eventuali schizzi dell'opera né le parti separate manoscritte utilizzate come *Stichvorlage*.

Le testimonianze documentarie e il lavoro di collazione dei testimoni forniscono dunque i dati necessari a delineare il processo di composizione del *Quintetto*.¹¹

- a) Il tempo intercorso tra la richiesta della carta da musica di formato oblungo (lettera a Mandyczewski del 21 luglio 1891, in GERINGER 1932, p. 350) e la notizia dell'avvenuta composizione del *Quintetto* (lettera a Helene von Heldburg del 25 luglio 1891, in BRAHMS BRIEFWECHSEL XVII, p. 114) è presumibilmente il tempo impiegato da Brahms per la copiatura in bella dell'opera: infatti, la pulizia della scrittura

¹¹ Testimonianze documentarie, descrizione dei testimoni, resoconto del lavoro di collazione, *facsimilia* riguardanti il *Quintetto* e bibliografia sono contenute in GRASSI 1995.

brahmisiana nel manoscritto, la mancanza di incertezze e di errori, i pochi punti sottoposti a revisione, fanno pensare che Brahms abbia copiato il testo del *Quintetto* da una brutta copia o da fogli di schizzi (a noi non pervenuti). E addirittura plausibile che il compositore (con un processo che ricorda quello mozartiano) abbia trascritto l'opera in bella copiando a memoria da una immaginaria partitura del *Quintetto* (probabilmente coadiuvato da *memoranda*), come se avesse memorizzato una immensa peritope.

b) La partitura autografa a noi pervenuta testimonia uno stadio finale di composizione del *Quintetto*, ma non quello definitivo. Infatti, la lettera del 24 dicembre 1891 indirizzata a Simrock nella quale Brahms afferma:

[...] dobbiamo aspettare le esecuzioni che terremo qui [...] prima di fare incidere le parti e la partitura¹²

indica la precisa volontà del compositore di consegnare il testo del *Quintetto* all'incisore solamente dopo avere ascoltato ripetutamente l'opera, e probabilmente, come di consueto, dopo aver raccolto pareri e consigli di amici. In conclusione, l'arco di tempo intercorso tra la data dell'avvenuta composizione del *Quintetto* (25 luglio 1891, lettera a Helene von Helldburg, cit.) e la data in cui Brahms invia le parti separate dell'opera all'editore affinché le faccia incidere (23 gennaio 1892, lettera a Simrock, in *BRAHMS BRIEFWECHSEL*, XII, p. 58), è di quasi sei mesi. Durante questo periodo il *Quintetto* è stato eseguito, in presenza dell'autore, almeno una decina di volte: Brahms ha dunque considerato conclusa la fase di correzione e revisione dell'opera solamente alla fine di questo lungo lasso di tempo.

7. Considerazioni sull'Originalausgabe

Numerosi elementi fanno pensare che le fasi di pubblicazione del *Quintetto* siano state caratterizzate dalla fretta e dalla leggerezza: all'editore infatti premereva soddisfare quanto prima il mercato con la pubblicazione del *Quintetto*, le cui trionfali esecuzioni a Berlino, Vienna e Londra avevano creato aspettativa, impazienza e richieste insistenti. Per contrastare la probabile fretta dell'editore, Brahms si assicura che l'opera non venga incisa prima delle esecuzioni viennesi, e il 24 dicembre 1891 scrive a Simrock:

[...] la cosa non è urgente! In effetti dobbiamo aspettare le esecuzioni che terremo qui (una con Rosé e presumibilmente una con Joachim), prima di

¹² Si veda alla nota seguente.

fare incidere le parti e la partitura. Vi sarà difficile, contrariamente alle vostre abitudini, per una volta non affrettare qualcosa [...].! Spero che non abbiate fretta anche per l'edizione del Trio, in modo che l'esecuzione con Joachim (in gennaio), possa essere utilizzata per apportare delle correzioni.¹³

Dell'insistenza con cui il *Quintetto* veniva richiesto, è esempio la lettera scritta da Joachim a Brahms da Londra all'inizio di marzo 1892:

Perdona la frettolossissima richiesta, ma vorrei sapere se possiamo avere al più presto il tuo Quintetto e il Trio. Per molta gente il desiderio di ascoltarli è così grande [...].¹⁴

Alcuni fatti, inoltre, denotano la poca considerazione dell'editore Simrock nei confronti delle precise indicazioni di Brahms. Ad esempio: a) il compositore stabilisce esattamente l'intestazione del *Trio* e del *Quintetto*, ma Simrock pubblica il frontespizio del *Trio* con la successione degli strumenti opposta a quella indicata dall'autore (cfr. lettera del 23 gennaio 1892, in *BRAHMS BRIEFWECHSEL*, XII, p. 58); b) le parti staccate del *Quintetto* vengono stampate, per accelerare i tempi, senza essere corrette confrontandole con la partitura; inoltre i prezzi a cui vendere le due nuove opere, sebbene siano stati consigliati da Brahms, vengono aumentati dall'editore:

Mi è completamente incomprensibile come mai le parti poterono andare alla stampa senza attendere tre giorni per la correzione della partitura? Così inconcepibile come il vostro aumento del prezzo — che presumo essere un bellissimo scherzo.¹⁵

c) alcune correzioni di Brahms, apportate in seguito alla redazione del manoscritto, non vengono considerate nella prima stampa del *Quintetto*, provocando l'irritazione del compositore:

¹³ «[...] das die Sache alle Zeit hat! Wir müssen nämlich die hiesigen Aufführungen (eine mit Rosé und vermutlich noch eine mit Joachim) abwarten, ehe mir Partitur und Stimmen stechen lassen. Es wird Ihnen schwer werden, gegen Ihre Gewohnheit einmal eine Sache nicht zu überlegen [...].! Mit der Herausgabe des Trios eilen Sie hoffentlich auch nicht, so daß ich die Aufführung mit Joachim (im Januar) noch zur Korrektur benutzen kann» (*BRAHMS BRIEFWECHSEL*, XII, p. 55).

¹⁴ «Verzeihe die sehr eilige Anfrage, ob wir Dein Quintett und Trio baldmöglichst bekommen können. Der Wunsch, sie zu hören, ist bei vielen so groß [...].» (*BRAHMS BRIEFWECHSEL*, VI, p. 272).

¹⁵ Lettera a Simrock del 25 febbraio 1892: «Mir ist ganz unfählich, wie die Stimmen zum Druck gehen konnten und nicht 3 Tage auf die Korrektur der Partitur warten? So unfählich, wie Ihre Preisanätze — hinter denen ich den schönsten Schabernack vermuten» (*BRAHMS BRIEFWECHSEL*, XII, p. 61).

Vi pregherei urgentemente di cancellare il *con moto* alla fine del Quintetto (alla battuta del $\frac{3}{4}$), in parti, partitura e arrangamento! A pagina 55 della partitura. (È rimasto scritto: [...]).¹⁶

Altri elementi concorrono a considerare la prima edizione del *Quintetto* di parziale affidabilità:

- L'apografo di Kupfer, utilizzato come modello per l'incisione delle lastre, accoglie numerosi interventi correttori e revisori operati da Brahms in seguito alle prime esecuzioni dell'opera, ma non raccoglie la totalità delle varianti apportate dal compositore, alcune delle quali sono invece contenute nell'*Handexemplar*. Questo fatto porta a supporre che Brahms abbia corretto il testo della prima edizione addirittura dopo la sua pubblicazione.
- Delle parti separate esistono due impressioni della stessa lastrazione (termine proposto da WEST 1983 indicante «tutti gli esemplari di un'edizione stampati dalla stessa serie di lastre»), in cui si rilevano numerose discordanze e gli effetti di una considerevole attività revisionaria: la prima impressione non contempla alcune varianti instaurate da Brahms sulla partitura; la seconda impressione rispetta alcune delle nuove indicazioni brahmiane ma radica nella tradizione le corruzioni presenti nell'impressione precedente. Grave elemento di confusione e di sviamento è il fatto che le due impressioni presentano numerose discordanze testuali, sebbene provengano dalla medesima lastrazione e dunque posseggano il medesimo numero di lastra.¹⁷ Le parti inoltre contengono segni di dinamica, di espressione e di fraseggio non autorizzati da Brahms, immessi verosimilmente durante le prime esecuzioni per mano degli interpreti in funzione dell'esecuzione stessa.
- La parte alternativa della viola solista, che dovrebbe essere del tutto identica a quella del clarinetto (eccetto alcuni passi dovuti alla diversa natura dei due strumenti) presenta, nella medesima impressione, discordanze con la parte dello strumento a fiato; a seconda dei casi, la lezione autentica e legittima appartiene all'una o all'altra parte.¹⁸

¹⁶ Lettera a Simrock del 10 aprile 1892: «Jedenfalls hätte ich die dringende Bitte, zum Schluß des Quintetts in Stimmen, Partitur und Arrangement das *con moto* (beim $\frac{3}{4}$ -Takt) zu streichen! In der Partitur S. 55. (Es ist stehen geblieben: [...])». (BRAHMS BRIEFWECHSEL, XII, p. 66).

¹⁷ Le due impressioni si possono riconoscere, a prescindere dalle differenze testuali, dalla filigrana della carta da musica (presente nella prima e assente nella seconda) e dal frontespizio (con fregio arrotondato nella prima e geometrico nella seconda). Le edizioni del *Quintetto*, apparse successivamente all'*Originalausgabe*, che dichiarano genericamente di aver visionato le parti staccate della prima edizione, mostrano evidentemente di non essere a conoscenza dell'esistenza delle due differenti impressioni.

¹⁸ La collazione della parte della viola solista con la parte del clarinetto ha comunque offerto la vantaggiosa possibilità di suffragare ipotesi, convalidare congetture ed emendare *op. codicum* alcune lezioni dubbie o problematiche.

8. Considerazioni sui Sämtliche Werke.

Il contenuto del *Revisionsbericht* nei *Sämtliche Werke* suggerisce alcune osservazioni:

- Si dichiara che la partitura della prima edizione è libera da errori, tranne che in alcune «inesattezze insignificanti quali legature e simili» (BRAHMS SÄMTLICHE WERKE, VII, p. III); l'affermazione conferma dunque che l'edizione del *Quintetto* nei *Sämtliche Werke* è viziosa dal criterio secondo cui si distinguono elementi essenziali quali altezza e durata, da elementi non essenziali (o insignificanti) quali legature, indicazioni di fraseggio, di espressione e di dinamica.
- Si afferma di aver preso in considerazione, nel lavoro di revisione, anche il manoscritto autografo: i numerosi errori presenti nella partitura dei *Sämtliche Werke*, emendabili proprio in base al manoscritto, fanno pensare che non sia stata data la giusta importanza all'autografo, forse perché considerato superato sia dalla copia di Kupfer sia dalla partitura della prima edizione corretta personalmente da Brahms.
- Si afferma di aver preso in considerazione, nel lavoro di revisione, le parti separate della prima edizione: il revisore degli *Opera omnia* non era presumibilmente a conoscenza dell'esistenza delle due differenti impressioni. Le lezioni emendate nei *Sämtliche Werke* in base alle parti separate sono infatti di numero esiguo.
- In apparato si omette di elencare, tra i testimoni interpellati come base per l'edizione, uno dei principali documenti di trasmissione del testo del *Quintetto* qual è la copia di Kupfer: anche questo elemento fa pensare che, in realtà, i testimoni elencati nel *Revisionsbericht* non siano stati esaurientemente considerati, e che compiano enumerati soltanto per aumentare il prestigio del lavoro editoriale.
- Viene dato particolare rilievo alla variante — trascrivendo e riproducendo la lezione originaria — con la quale Brahms espande il soggetto principale (bb. 10–3 del I movimento): dinanzi all'esempio musicale, di indubbio interesse per la conoscenza della genesi dell'opera, sorge la perplessità circa la convenienza di aver privilegiato una porzione di testo che nella trasmissione editoriale non ha subito corruzione alcuna.
- Si riferisce delle cancellature, nell'ultimo movimento, delle indicazioni «Con moto» e «Un poco meno mosso» quali segni manifesti della volontà brahmiana di unificare l'andamento del tempo tra il I e il IV movimento: la preziosa osservazione è tanto utile all'interprete quanto poco pertinente a un apparato critico, specialmente quando annotazioni di passi esecutiva e interpretativa sacrificino salienti rilievi di carattere testuale.

9. *Considerazioni sull'autografo e sulla Stichvorlage*

La prima difficoltà che si incontra nel ricostruire la tradizione del testo del *Quintetto* risiede nello stabilire la relazione che lega il contenuto testuale dell'autografo con quello della *Stichvorlage*. Numerose lezioni dell'autografo sono infatti state destituite da Brahms intervenendo sulla *Stichvorlage*. La *Stichvorlage* accoglie le varianti destituite e innette — sempre per mano di Brahms — numerose varianti instaurative. Il bagaglio testuale della *Stichvorlage* attesta dunque il frutto dell'attività revisoria di Brahms, ma in esso convivono e si annidano gli errori determinati dall'atto di copiatura ad opera di Kupfer. In conclusione l'autografo — sebbene non riporti per intero il risultato dell'attività revisoria brahmsiana — è tuttavia il documento che possiede la maggiore correttezza testuale del *Quintetto*; in esso, infatti, il numero e il peso delle 'invarianti' (segmento testuale invariato nel lavoro di revisione dell'autore) è superiore a quello delle varianti. Il testo più prossimo alla volontà finale e definitiva dell'autore sarà dunque il risultato del testo dell'autografo eccettuati: a) le lezioni varianti istituite nella copia di Kupfer; b) le due lezioni destituite da Brahms sull'esemplare personale della prima edizione; c) gli errori immessi da Kupfer durante l'atto di copiatura.

Un ulteriore problema che riguarda i testimoni manoscritti è sollevato dalla lettura e dall'interpretazione del segno autografo brahmsiano. In sede di analisi o di edizione è infatti necessario:

- Attribuire a una precisa voce — in relazione al contesto, ma con uso quanto mai ponderato del criterio dell'analogia e del criterio dei luoghi paralleli — le indicazioni dinamiche, di espressione e di fraseggio apposte, nell'autografo, sopra o sotto il rispettivo rigo a seconda della natura delle voci e dello spazio che Brahms aveva a disposizione.
- Stabilire l'apice e l'esatto punto di inizio e di fine delle forcelle di crescendo e di diminuendo, coniugando il rispetto della lezione autografa e delle intenzioni dell'autore con le esigenze di normalizzazione grafica (cfr. SEIFFERT 1999).
- Stabilire l'esatta natura del segno >, la cui lettura, di frequente ambigua, oscilla tra un accento e una breve forcella di diminuendo (cfr. MIES 1963).
- Stabilire l'esatta lunghezza delle legature di frase e di portamento, adottate da Brahms come mezzo di spostamento metrico e di varietà ritmica.
- Stabilire la natura dei segni di staccato, spesso non dissimili dai segni di marcellato.

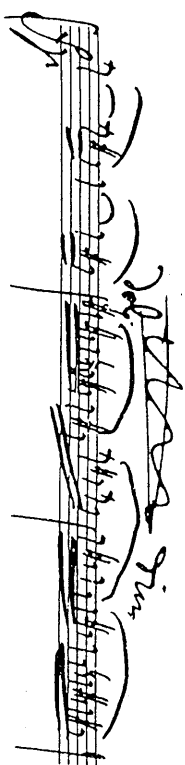
IL PROBLEMA DEL TESTO DEFINITIVO

10. *Conclusioni*

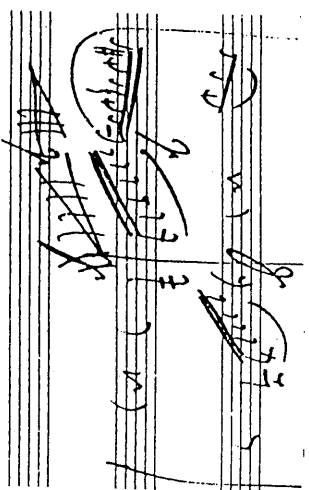
L'autografo rivela che la stesura dei segni di dinamica, di espressione e di fraseggio — comunque frutto di un chiaro pensiero di Brahms e rispondente a una rigorosa ratio — è avvenuta con una imprecisione che non di rado rasenta l'ambiguità. La conoscenza dell'*usus scribendi* brahmsiano è dunque il problema che il copista William Kupfer — primo fra tutti e non senza dubbi e difficoltà — ha dovuto affrontare. Agli errori di lettura di Kupfer si sono aggiunti quelli derivanti dal secondo atto di copiatura, avvenuto durante l'incisione delle lastre della prima edizione. Infine, la fretta che ha caratterizzato la pubblicazione del *Quintetto* ha portato l'editore a stampare l'opera senza passare dai necessari stadi di correzione delle bozze, cosicché il testo del *Quintetto* tramandato dall'*Originalausgabe* — divenuto punto di riferimento per l'edizione dei *Sämtliche Werke* del 1926-1927 — ha trasmesso alle successive edizioni alcune corruzioni relative all'altezza delle note e numerose altre relative a segni dinamici, di espressione e di fraseggio. La natura latente e insieme plausibile delle corruzioni — perlopiù varianti adiafore — ha radicato ulteriormente nella tradizione le numerose lezioni erranee, che soltanto la sistematica collazione tra i testimoni ha potuto snidare.¹⁹ Le significative e molteplici discordanze emerse dalla collazione provano da una parte le difficoltà che si possono incontrare nel leggere e comprendere correttamente il segno brahmsiano e nel trasmettere la volontà dell'autore, e dall'altra costituiscono l'indizio della notevole complessità testuale del *Quintetto* op. 115.

¹⁹ Il frutto del lavoro condotto sulla tradizione mista plurima del *Quintetto* è confluito nell'edizione da me curata per la Henle Verlag di Monaco di Baviera (*BRAMMS KLARINETTENQUINTETT*).

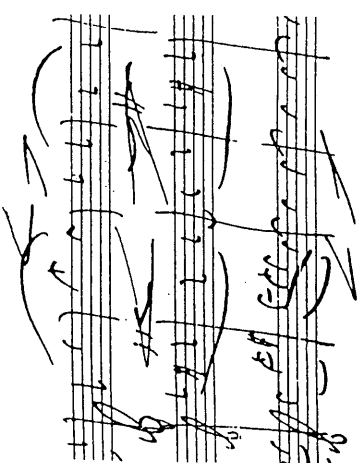
Esempio 1: autografo del *Quintetto* op. 115 di Johannes Brahms, I mov., bb. 131-33, clarinetto (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, A 112). Per gentile concessione.



Esempio 2: autografo del *Quintetto* op. 115 di Johannes Brahms, I mov., bb. 203-4, viola e violoncello (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, A 112). Per gentile concessione.



Esempio 3: autografo del *Quintetto* op. 115 di Johannes Brahms, IV mov., bb. 5-8, violino II, viola e violoncello (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, A 112). Per gentile concessione.



Esempio 4: autografo del *Quintetto* op. 115 di Johannes Brahms, IV mov., bb. 185-7, violino II e viola (Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, A 112). Per gentile concessione.

